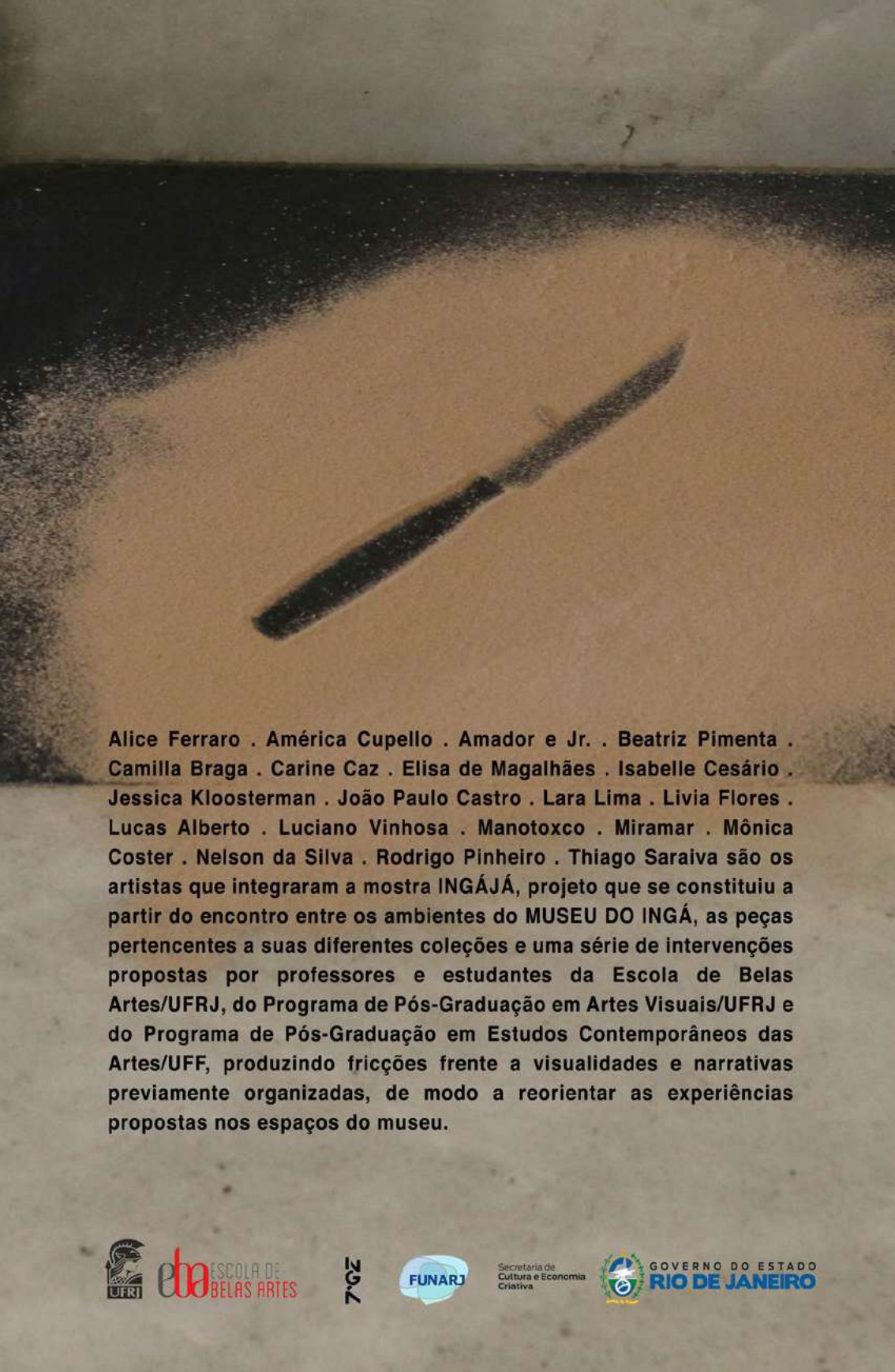


intervenções
no museu do ingá

organização
beatriz pimenta
dinah de oliveira
ivair reinaldim

INGÁ



INGÁJÁ

intervenções no
museu do ingá

Alice Ferraro . América Cupello . Amador e Jr. . Beatriz Pimenta . Camilla Braga . Carine Caz . Elisa de Magalhães . Isabelle Cesário . Jessica Kloosterman . João Paulo Castro . Lara Lima . Livia Flores . Lucas Alberto . Luciano Vinhosa . Manotoxco . Miramar . Mônica Coster . Nelson da Silva . Rodrigo Pinheiro . Thiago Saraiva são os artistas que integraram a mostra INGÁJÁ, projeto que se constituiu a partir do encontro entre os ambientes do MUSEU DO INGÁ, as peças pertencentes a suas diferentes coleções e uma série de intervenções propostas por professores e estudantes da Escola de Belas Artes/UFRJ, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/UFRJ e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes/UFF, produzindo fricções frente a visualidades e narrativas previamente organizadas, de modo a reorientar as experiências propostas nos espaços do museu.

Esta publicação é produto da exposição *INGÁJÁ: intervenções no Museu do Ingá*, realizada entre 19 de outubro de 2019 e 26 de janeiro de 2020, no Museu do Ingá, sediado na rua Presidente Pedreira, 78, Ingá, Niterói, RJ, Brasil.

Artistas: Alice Ferraro, América Cupello, Amador e Jr., Beatriz Pimenta, Camilla Braga, Carine Caz, Elisa de Magalhães, Isabelle Cesário, Jessica Kloosterman, João Paulo Castro, Lara Lima, Livia Flores, Lucas Alberto, Luciano Vinhosa, Manotoxco, Miramar, Mônica Coster, Nelson da Silva, Rodrigo Pinheiro e Thiago Saraiva.

Título: INGÁJÁ: intervenções no Museu do Ingá, 84 páginas, formato 23x15cm

Publicação: Editora da Escola de Belas Artes, 2020, Av. Pedro Calmon, 550 - Cidade Universitária da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro - RJ, CEP 21941-901

ISBN: 978-85-87145-79-6

Organização: Beatriz Pimenta Velloso, Dinah de Oliveira e Ivair Reinaldim

Textos críticos: Dinah de Oliveira, Ester Cunha, João Paulo Castro e Rafael Silva

Fotos: João Paulo Castro, América Cupello, Ygor Rodrigues, Monica Coster e Livia Flores

Capa: Monica Coster, Rodrigo Pinheiro e Beatriz Pimenta

Design e diagramação: Beatriz Pimenta

Governo do Estado do Rio de Janeiro

Governador: Wilson Witzel

Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa

Secretária: Danielle Barros

Fundação Anita Mantuano de Artes do Estado do Rio de Janeiro

Presidente: José Roberto Gifford

Coordenação de Museus

Coordenador: Douglas Fasolato

Museu de História e Artes do Estado do Rio de Janeiro (MHAERJ) / Museu do Ingá

Direção: Julia Wagner Pereira

Museologia: Angela Moliterno e Thereza Beatriz Kuhnert

Educativo: Flávia Savana

Produção e Pesquisa: Ivete Miloski, Flávio Alencar, Adilson Figueiredo

Biblioteca: Ana Cristina Valle

Apoio: Vivian Carvalho, Marcos Aurélio Gonçalves, Jorge dos Santos, Derval Ferreira.

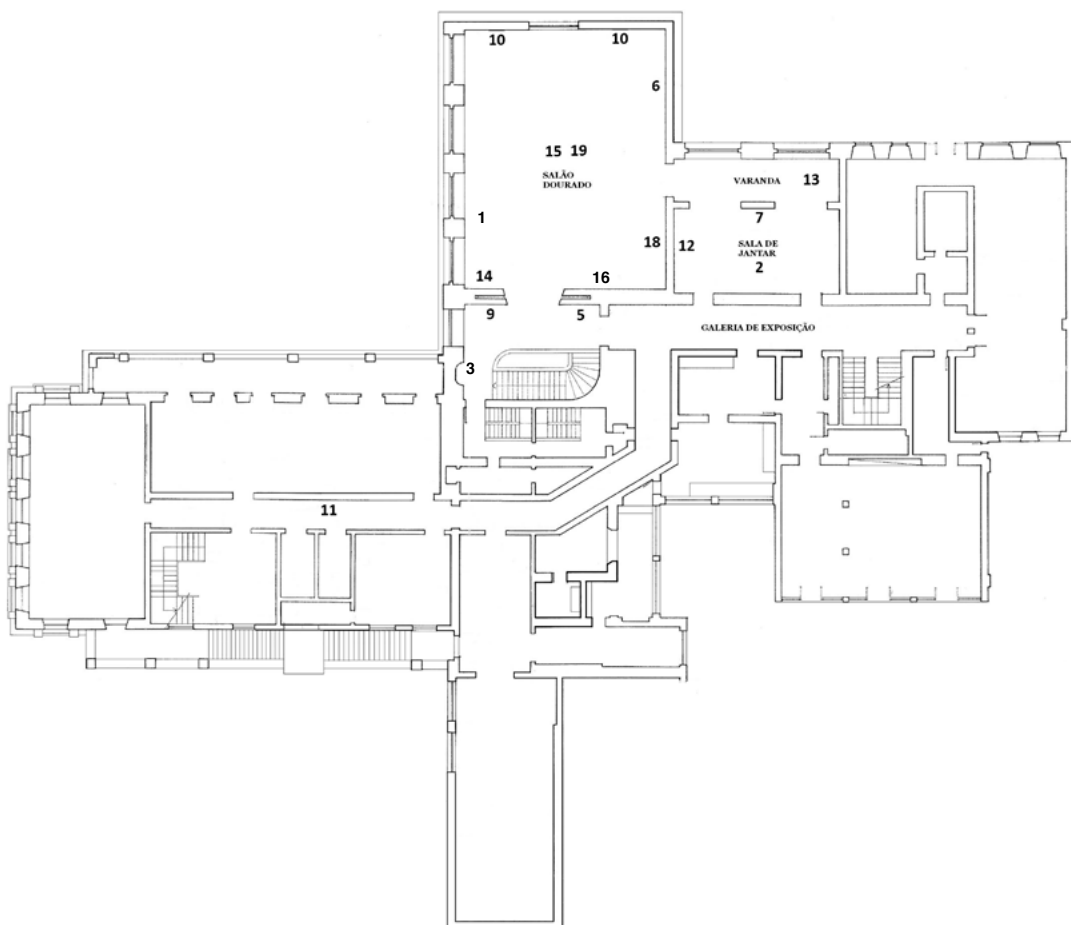
Estagiários: Marcelle Ferrete, Daylanne Souza, Nathália Farjado, Carolina Oliveira, Isabela Mendonça, Renan Guimarães e Mariana Santiago

SUMÁRIO

6	Planta do Museu Artistas e localização das intervenções
7	Apresentação INGÁJÁ Julia Wagner Pereira Ivair Reinaldim Beatriz Pimenta Velloso
11	Parte 1 Linhagem readymade: zonas liminares Dinah de Oliveira
22	Artistas Alice Ferraro, Amador e Jr., Lara Lima, Livia Flores, Manotoxco, Nelson da Silva
35	Parte 2 Intervenções artísticas como elementos de renovação social e cultural Ester Cunha
44	Artistas América Cupello, Camilla Braga, Elisa de Magalhães, Isabelle Cesario, João Paulo Castro, Luciano Vinhosa, Mônica Coster
59	Parte 3 Do museu tradicional ao contra-dispositivo contemporâneo Rafael Silva e João Paulo Castro
70	Artistas Beatriz Pimenta, Carine Caz, Jessica Kloosterman, Lucas Alberto, Miramar, Rodrigo Pinheiro, Thiago Saraiva

- | | |
|----------------------------------|--|
| 1. Alice Ferraro | 11. Jessica Kloosterman |
| 2. América Cupello | 12. João Paulo Castro |
| 3. Miramar | 13. Lara Lima |
| 4. Amador e Jr. (vários lugares) | 14. Livia Flores |
| 5. Beatriz Pimenta | 15. Lucas Alberto |
| 6. Camilla Braga | 16. Luciano Vinhosa |
| 7. Carine Caz | 17. Mônica Coster (2º andar vários lugares) |
| 8. Manotoxco (vários lugares) | 18. Nelson da Silva |
| 9. Elisa de Magalhães | 19. Rodrigo Pinheiro |
| 10. Isabelle Cesário | 20. Thiago Saraiva (2º andar vários lugares) |

PLANTA BAIXA - 2º ANDAR MUSEU DO INGÁ - LOCALIZAÇÃO DAS OBRAS



IN

Desde a sua criação o Museu do Ingá, unidade da Funarj, destaca-se por ser um espaço que reúne história, arte e educação. Em 1974 o Palácio Nilo Peçanha, então sede do governo do Estado do Rio de Janeiro, foi cedido para a instalação do Museu Histórico do Estado do Rio de Janeiro com objetivo de preservar a memória política e histórica do Estado da Guanabara e do Estado do Rio de Janeiro – unificados no ano de 1975. Oficialmente inaugurado em 1977, recebeu inúmeras coleções que contribuíram para formação de seu acervo, variado e complexo. Recentemente, em virtude da grande quantidade e qualidade de obras de arte incorporadas ao acervo, foi renomeado para Museu de História e Artes do Estado do Rio de Janeiro, também conhecido como Museu do Ingá.

Ao apoiar-se no tripé – história, arte e educação – o museu buscou ao longo dos anos trabalhar as diferentes memórias e narrativas sociais, atuando como espaço para muitos diálogos. A criação das oficinas de Gravura e Escultura na década de 1970 reforçou o papel do Museu do Ingá nos processos de aprendizagem artística da época, contribuindo na formação de um campo e uma classe artística fluminense efervescente e contemporânea.

Esse espaço de experimentação e aprendizagem do museu e das oficinas tornou a instituição aberta a dialogar com muitas leituras e interpretações, presentes ou não, no acervo, nas exposições e narrativas do museu. Esse é o grande desafio e a grande potência do Museu do Ingá: fazer pontes entre passado, presente e futuro de forma a contribuir para a formação cidadã e desenvolvimento social com base no seu acervo.

Julia Wagner Pereira - Diretora do Museu do Ingá

GÁ

Após edições anteriores no Museu D. João VI (Provocações, 2015), Museu Nacional de Belas Artes (Entre o Século XIX e XXI, 2016) e Museu Histórico Nacional (Histórias Fora da Ordem, 2017), o Grupo de Pesquisa *A arte, a história e o museu em processo* (CNPq/UFRJ) chega como Projeto de Extensão da EBA/UFRJ ao Museu de História e Artes do Estado do Rio de Janeiro, popularmente conhecido como Museu do Ingá. O palacete, que no passado abrigou a sede do governo do Estado do Rio de Janeiro (1904-1975), quando Niterói era a capital do Estado, hoje guarda um conjunto de coleções, de caráter histórico e artístico, e se apresenta como centro de referência no estudo e preservação de temas relacionados à política e à cultura fluminenses.

INGÁJÁ, numa dimensão mais ampla, faz parte de um projeto que objetiva reorganizar a relação entre narrativas históricas consolidadas – muitas vezes referendadas nos espaços institucionais – e os diferentes modos como nos relacionamos com essas memórias no presente. Em seu âmbito mais específico, a mostra se constitui a partir do encontro entre os ambientes do Museu do Ingá, as peças pertencentes a suas diferentes coleções e uma série de intervenções propostas por artistas, professores e estudantes da EBA/UFRJ, PPGAV/UFRJ e PPGCA/UFF, produzindo fricções frente a visualidades e narrativas previamente organizadas, de modo a reorientar as experiências propostas nos espaços do museu.

O sentido duplo implícito na palavra INGÁJÁ refere-se ao processo de rearticulação do passado por meio de ações e gestos no presente, objetivando insurgir as memórias do Museu do Ingá no aqui e agora, frente à premência e às urgências que mobilizam novos modos de ver e narrar. Como ato, “ingajar” é também operação tensionadora do termo “engajar”, que se originou do francês engager, com sentido de “empenhar”, “dar em garantia”. Essa “dedicação com afinco” opera aqui nos limites da significação, em gestos ora sutis ora mais pronunciados, e que guardam em comum o entendimento da ação artística como uma prática estética.

Ivair Reinaldim - outubro de 2019

JÁ

O Grupo de Pesquisa *A arte, a história e o museu em processo*, depois de realizar quatro exposições dialogando com peças de acervos institucionais, potencializa-se com a experiência adquirida no Museu do Ingá. Nesta edição, a pedido de Angela Moliterno e Ivete Miloski à Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, prontamente nos foi concedida a carta de anuência necessária para cadastrar essa iniciativa como Projeto de Extensão da UFRJ. Vínculo que nos possibilitou efetivar a carga horária investida pelos artistas no Projeto, como discentes e docentes atuantes dentro de universidades públicas do Estado do Rio de Janeiro.

Com o apoio institucional presente desde o início, conseguimos realizar debates mensais, desta vez dentro do próprio museu, nos quais a museóloga Angela Moliterno e o historiador Flávio de Alencar gentilmente nos apresentaram os diferentes acervos abrigados pela instituição. Durante o ano de 2019, apesar das diversas dificuldades enfrentadas pelo Museu, somando nossos esforços e conhecimentos conseguimos constituir uma verdadeira equipe de trabalho, desenvolvendo pesquisas no acervo, realizando as intervenções e produzindo os textos críticos aqui apresentados.

Em uma época em que tudo parece passível de tornar-se verdade, mesmo sendo originalmente uma mera virtualidade, a exposição INGÁJÁ, ao dialogar com o acervo histórico do Museu, preenche lacunas de uma história que de alguma forma também nos pertence. Fazer da arquitetura e das peças do acervo histórico motivo para a construção de narrativas do que não foi dito, a princípio, foi uma experiência importante na formação de artistas jovens. Num segundo momento, com a exposição que teve três meses de duração, foi incentivo à produção e à divulgação da arte contemporânea brasileira. A longo prazo, como publicação, será sempre um convite à ampliação da nossa consciência histórica.

Beatriz Pimenta Velloso - dezembro de 2019



Parte 1

Linhagem readymade: zonas liminares

Dinah de Oliveira

Artistas

Alice Ferraro
Amador e Jr.
Lara Lima
Livia Flores
Manotoxco
Nelson da Silva



Linhagem readymade: zonas liminares

Dinah de Oliveira

O título aqui é uma provocação. Ao mencionarmos o readymade vem à tona quase uma categoria construída, na qual é possível localizar parte da produção artística atual. Gostaria de utilizar o termo por sua plasticidade, por sua performatividade na linguagem e como um convite para fazer presente a problemática da arte no contexto do capitalismo. O evento do readymade atravessa o desmonte de sistemas fechados de conhecimento, ou pelo menos, nos desvia dos conhecimentos prontos que se definem com fronteiras disciplinatórias, metodológicas e processuais rígidas. E nos sugere que objetos que resistem à classificação configuram sistemas próprios que comentam sistemas diversos de representação e de conhecimento.

O termo readymade foi criado pelo artista francês Marcel Duchamp e significa literalmente objetos prontos. Duchamp realizou uma série de experiências de deslocamento de objetos industrializados para espaços como museus ou galerias de arte. A utilização de objetos prontos em obras de arte já tinha sido, de certa forma, tratada pelos cubistas. Pablo Picasso (1881-1973) e Georges Braque (1882-1963) aplicavam pedaços de objetos ou de papéis de parede, de jornal e de rótulos em suas pinturas. Duchamp radicalizou a ideia e criou objetos mais insidiosamente subversivos, que revelam como um objeto comum pode transitar como objeto de arte pela escolha do artista. E ainda mostrou, como aponta Greenberg que “a diferença entre arte e não arte não significava uma experiência fechada, mas uma convenção” (GREENBERG apud De Duve 1996: p.125).

A ação de deslocar objetos por Duchamp é notoriamente conhecida pela obra Fonte (Fontaine) de 1917. O artista comprou um urinol em uma loja de departamentos, inverteu sua posição e assinou o pseudônimo R.Mutt. A peça foi enviada para a mostra de artes da Society for Independent Artists em Nova York, juntamente com a quantia de seis dólares do fictício autor, referente ao pagamento da anuidade, a matrícula para a exposição e o título da obra. A Fonte foi rejeitada pelo conselho diretor com a alegação de que “por definição não era em hipótese alguma uma obra de arte” (TOMKINS 2005: p.206). Por este contexto, o readymade pode ser visto menos como uma obra e mais como um gesto.

Sabemos que a questão filosófica implícita no gesto de Duchamp desloca o foco da arte para uma convocação a vivenciar colapsos em rela-

ção ao mundo conhecido. A obra pode ser vista não como um “em si”, mas como uma nova articulação dos objetos que estão em circulação na cultura. Com o deslocamento, os objetos mostram outro valor impensado. O readymade rompe as regras de uso do objeto, e nossa perplexidade diante dele revela o quanto a sociedade estabelece regras para o uso da materialidade.

Se este deslocamento é possível, fica fragilizada também a nossa maneira de estar no mundo com os nossos sistemas de classificação e nossa percepção do que é o real e o ficcional. A experiência de arte seria algo que implicaria um jogo de relações que fazem parte da vida cotidiana ao mesmo tempo em que complicam essas relações, desviando-as de seu curso normal. Os conflitos de recepções e de respostas denunciam o campo político que é a arte, na medida em que a forma de ser própria da arte passa pela negociação. E esta negociação expõe, certamente, formas diferentes de ver o mundo.

Segue-se então uma questão: o que faz a arte contemporânea, sob os auspícios de habilidades de readymade, dentro de um museu de caráter histórico? Acredito que essa pergunta tem menos a ver com uma potência isolada do que entendemos como arte contemporânea e mais como esta evidencia o colapso de conceitos individuais. Ronaldo Brito já salientou que no pensamento reservado às questões da passagem do moderno para o contemporâneo desaparecem contornos genealógicos que permitem uma noção mais determinada da História da Arte, e o que se intensifica é uma instância de teorias e práticas complexas, ou mais opacas, ou mais tensionadas, em que seu motor parece ser a coexistência de teorias e ações, como num amontoado, que em alguns momentos convergem e em outros divergem (BRITO, 2001: p. 207).

Nesta conjugação de forças, o museu na atualidade não é pensado como um lugar autodeterminado – se é que algum dia já foi – mas justamente por aquilo que coloca em jogo no confronto com as emergentes realidades políticas, corporais, do manejo social, econômicas, culturais e artísticas. Nisto que entendemos por musealização, no atrito com a obra, se dá também a necessidade de criação de discursos gerados no interior das instituições, que evidentemente circunscrevem seus campos de atuação, ao mesmo tempo que se lançam ao exterior.

A tarefa de escrever um dos textos do projeto *Ingájá: intervenções no Museu do Ingá*, em um momento em que já havia realizado a experiência de acompanhamento dos processos artísticos ao longo de 2019 – processos que implicam as três instituições, o Museu do Ingá, a UFF e a

UFRJ, especialmente nas suas Escolas de Artes – soou como uma convocação para compor forças em face aos pronunciamentos e políticas intencionalmente desestabilizadoras, tanto da cultura quanto da educação pública no país. Olhando-se em retrospectiva para o projeto, poderia enxergar uma “ação nossa” como “deslocamento”, ou seja, uma deriva de lugares entre pessoas professoras, pessoas curadoras, pessoas artistas-pesquisadoras e pessoas gestoras do museu, que trabalharam juntas no desejo de compor uma hipótese comum de existência da arte em um ambiente de preservação histórica. Assim, a ação que proponho nesse escrito é a de fazer emergir uma linguagem com os trabalhos de Alice Ferraro, Amador e Jr., Lara Lima, Livia Flores, coletivo Manotoxco e de Nelson da Silva, mas ao mesmo tempo que seja a discursiva de uma história da “ação nossa”.

Intervenções (Ingá)jadas

Algumas questões aparecem com os trabalhos como, por exemplo, a complexidade entre identidade e identificação no contexto do capitalismo contemporâneo. Sem dúvida temos aqui um tema importante e com implicações sociais, que não podem ser tratados em um texto breve, e nem podemos igualmente dizer que a arte seja imobilizada por temas. Mas a arte coloca em trabalho índices transformados, assim como vemos nas intervenções que destacam de algum modo o tema de identidade nos trabalhos de Alice Ferraro, Lara Lima e Nelson da Silva.

Alice Ferraro levou para o museu um confronto direto com o espaço do Salão Dourado, na intenção de questionar a presença das mulheres na política. Nas paredes do grande salão estão perfilados retratos pintados à óleo de políticos então denominados Presidentes do Estado do Rio de Janeiro, antigo título dado ao cargo de Governador de Estado, juntamente com retratos posteriores de Governadores do Estado do Rio de Janeiro. Sabemos que a ideia do retrato nos traz a existência de um pensamento que funciona por figuração e assim, é preciso que tenhamos em mente essa equivalência de uma atitude plástica proposta pela imagem-retrato. Lembramos também que o outro nome dado ao salão em questão é Sala de Governança.

A artista fotografou os quadros e fez uma série de nove cartões postais nos quais a intervenção é uma maquiagem sobreposta aos rostos masculinos. Alice Ferraro desdobra Marcel Duchamp em a Gioconda (1919) e a personagem de Rose Sélavy. A primeira é um ready-made “retificado”

ou “ajudado”, que são os objetos cuja transformação admitia para além da assinatura do artista. Um dos procedimentos dessa retificação era a inserção de um comentário irônico e “tendente a impedir a confusão entre eles e os objetos artísticos.” (PAZ, 2004: 20) No caso da Gioconda, juntamente com os bigodes, o comentário estava impresso na imagem-linguagem *L.H.Q.O.Q.*, uma sequência de letras que foneticamente, em francês, soa como algo obsceno. Com Rose Sélavy, Duchamp nos lembra que a arte moderna nos diverte. Ele não tinha a intenção de mudar de identidade, mas de duplicá-la com sua inscrição no corpo.

Já Lara Lima com *Mulheres artistas presentes* questiona a presença e o apagamento do sexo feminino na arte. A artista nos lembra da ação de fiar e da costura, tradicionalmente ligadas ao chamado sexo feminino nas atividades domésticas da costura e bordados, como aderência de cuidado, mas ao mesmo tempo como produção – tema convocado pela arte contemporânea por artistas como Brígida Baltar, Ju Moraes e Mariana Guimarães, para citar apenas algumas dentro de um vasto panorama em que o fio e a mulher constroem narrativas de transformação social. As questões identitárias expostas por Alice Ferraro e Lara Lima, além de mostrarem uma discussão contemporânea a respeito da divisão binária a partir de biologismos, também podem ser apreendidas como denúncias aos processos repressivos e seus formatos produtivos. Dito de outra forma, ambas denunciam a dimensão normativa do sexo – feminino/masculino – como insistente resignificação de processos subjetivantes que se alastram no regime simbólico.

Alice Ferraro também testa a hipótese de que as inserções humorísticas no Salão Dourado do Museu do Ingá podem funcionar tanto como questionamento dos readymades como arte, quanto como legitimadoras de um objeto único, assim como o lugar de poder representado pelos governadores. Neste sentido vale a citação de Clement Greenberg sobre Duchamp e Picabia zombando dos mestres antigos há cinquenta anos, no evento que envolve a Mona Lisa:

Uma piada é uma decisão singular e também um acontecimento singular. Não se ouve uma piada mais de uma vez caso se tenha boa memória. (GREENBERG, 1971: p. 200).

Já Lara Lima, com sua instalação, nos dá notícia de que a força transformadora do trabalho feminino faz parte do complexo econômico do nosso país pelo lastro de uma série de cooperativas de costureiras e bordadeiras de estados como Minas Gerais, Maranhão e Ceará.

A operação de Lara Lima, quando desloca objetos do acervo de cultura popular do Museu do Ingá e os infere em uma proposta de trabalho de arte sob a perspectiva de gênero feminino, promove uma aproximação da força histórica e transformadora do fio ao anonimato imposto às mulheres na História da Arte. Sua instalação está localizada na varanda de inverno, anexa a um outro salão do museu, que foi montado como sala de jantar. Arrisco ainda dizer que o melhor entendimento da palavra instalação, no caso de *Mulheres artistas presentes*, marca um antagonismo do trabalho em relação ao ambiente por uma operação de fricção, que confere seus próprios termos de engajamento àquilo que vemos na organização dos objetos próprios da manufatura naquele espaço (BISHOP, 2005). A meu ver, o engajamento aqui refere-se às percepções e à relação com o espectador/fruidor que o arranjo dos objetos no espaço de exposição provoca, e ainda a transformação da apreensão, comumente distraída e utilitária, que temos das coisas e dos espaços, possibilitando perceber inflexões na esfera pública que os objetos da cultura popular contêm.

Neste sentido, *Da Silva* intervenção que Nelson da Silva realiza sobre a mesa utilizada pelo Interventor Federal e Governador Amaral Peixoto, parece justamente operar uma espécie de dança que nos remete a uma zona liminar que o Museu Histórico nos oferece. O próprio termo liminar, além de determinar uma região entre lugares, ou seja, um ponto de passagem, designa uma operatória do direito, que trata de ordenamentos emergenciais para resolução de questões judicativas. O lugar-passagem de *Da Silva* é constitutivo da biografia e identidade da pessoa artista de Nelson da Silva. Suas fotografias de infância, em um corpo contornado por uma visualidade de ordenamento do colégio militar, seu uniforme, seus movimentos coletivos de colonização corporal operam como pequenas, mas potentes, implosões. Pequenas máquinas-bombas como troféus de seus estados-limites. Não estaria Nelson da Silva denunciando mecanismos que, além de presentificar e aferir a existência de um desejo unificador de sujeito juntamente com uma organização de mundo, estimularia operatórias, as mais diversas, no sentido da criação de processos identitários que impedem o manejo da sexualidade em sua pluralidade?

O sobrenome da Silva em nosso país, sabemos, também é acoplado a nomes de pessoas cuja paternidade não é designada, mas escamoteada pelo sobrenome de origem portuguesa e nobre. Estamos assim em uma franca fissura identitária, que na atualidade de nosso país, remeteria aos desmontes políticos e sociais insidiosamente direcionados às políticas públicas. O convite de *Da Silva* talvez seja o de nos convocar para

enfrentar este lugar de limbo como lugar de passagem, justamente pela ação da pessoa artista em direção ao seu estado potente de sexualidade.

Ainda acredito que o corpo negro de Nelson da Silva, sua certidão de nascimento, sua identidade, todos espremidos entre o vidro e a superfície da mesa de Amaral Peixoto, provocam nosso olhar a encarnar um enfrentamento aos processos necropolíticos que denunciam Achille Mbembe (2018). Enfrentamento assentado no corpo. Trago aqui as palavras de Luiz Rufino em seu livro *Pedagogia das encruzilhadas*:

O corpo negro, como suporte que monta outras sabedorias, um inventário e mola propulsora de outras invenções, firma como assentamento de outros modos de racionalidades, opostos aos praticados pelo Ocidente. Dessa forma, o corpo se consagra como a própria instituição que compreende a existência do ser em integralidade com a comunidade e o universo (RUFINO, 2019: p. 129).

O museu em deslocamento

O que se produz com as intervenções, suas imagens e o lugar de exposição sob uma perspectiva crítica? Podemos ainda tentar localizar qual a perspectiva que interessa aos trabalhos? Será que a tomada do ready-made como performatividade pensada em conjunto com as intervenções pode realmente provocar uma visada crítica em confronto com o caráter institucional? Como o fato de que estamos tratando de um projeto de extensão da universidade toma uma feição relevante nesse caso? Um efeito da ação do par deslocamento/museu é a evidência de que nossa apreensão da arte é sempre contextual e inclui “uma disponibilidade recíproca: de ver e ser visto”. Apreensão é fluxo, afeto é movimento e os processos de significação constroem amplitudes conceituais a partir dos sujeitos engajados nos diferentes momentos de sua execução. A escolha que o trabalho executa deslança toda uma cadeia de possibilidades para o discurso “sobre a arte a ser apresentado ao público” (MARTINEZ, 2011: pgs. 214-215).

Mas então qual a provocação da dupla de performers Antonio Amador e Jandir Júnior em *Vigilantes*, como dois corpos vigilantes estáticos e de olhos fechados? Se a função dos vigilantes fica apagada pela aposta de seus olhos fechados, qual seria a resposta do fruidor aos seus corpos e aos objetos presentes no museu? Como pensar e experimentar um olho que nega a organização dos objetos na parcialidade de mundo que o museu nos oferece? O Museu do Ingá exhibe parte do seu acervo

sob parâmetros estabelecidos da museografia, sabemos que tal padrão prioriza dimensões políticas, geográficas e cronológicas: não há como negligenciar o fato de que existe uma história sendo imposta quando a perspectiva é a da colonialidade. Mas a história pode ser tratada fora de um fluxo desejante na contemporaneidade? Não seria uma das apostas de Amador e Jandir a de que é preciso que enfrentemos os arranjos históricos que o museu desenha com uma ação de deslocamento, ou seja, como um rearranjo próprio de cada olhar em sua singularidade?

Mesmo que ostentem terno e gravata, que estejam eretos, o fato de problematizarem sua funcionalidade como vigilantes, faz de algum modo seus corpos remeterem a um totemismo, que infere certa carga ritualística a suas figuras. Passamos por uma convocação ao âmbito do estranho e é neste diapasão que Amador e Jandir são vertidos na recepção: o que sobra dos performers que não nos dão seus olhos vigilantes, senão seus corpos em estado puro de insistência de vida? E é desse lugar de estranhamento que a instância institucional é visada. Lembramos que o Museu Histórico nos dá notícia da existência do modo processual em que o Estado, como aparelho estatal na modernidade, é construído a partir de problemas que o atravessam e “que consiste na condução da conduta de indivíduos e da população no interior de um quadro jurídico e com os instrumentos de que dispõe o Estado” (CARDOSO, 2018: p. 92).

A dimensão do Estado como instância totalitária é enfrentada por Livia Flores em *Capital canibal / “Indigenize-se”* (José Urutau Guajajara), por pelo menos duas habilidades de readymade. Uma delas está expressa pelo deslocamento de “adereços produzidos por indígenas da aldeia Marakanã”, como exibido na etiqueta que acompanha o trabalho, alocados na cristaleira do mesmo Salão Dourado. Outra habilidade está na linguagem de invenção produzida pela artista na máquina de escrever. Lembro da escrita tipográfica. A escrita em tipos imprime letras e fontes desenvolvidas para formar um conjunto de caracteres que pertencem ao alfabeto, em caixa alta e caixa baixa, números, símbolos e pontuação e são, usualmente, ferramenta de comunicação. No entanto, a operação transgressiva que Livia Flores realiza, quando inscreve o significante capitalismo interferido pelo significante canibalismo e as variações do numeral 0, denuncia a propriedade desestabilizadora da linguagem. Agências possíveis aparecem, tanto para os objetos indígenas, quanto para a escrita da máquina justamente pelo confronto, pela colagem, pela localização lado a lado, pelo acoplamento aos objetos que repousam no móvel histórico - objetos de uso pessoal dos antigos chefes de Estado (canetas, máquina de escrever, espátula, calculadora). O conjunto de

acoplamentos é agora máquina de guerra – sempre foram tais objetos, seja de um lado, seja do outro.

Não poderíamos falar de um apelo à qualidade do ser, à eficácia do objeto, que evidencia uma deriva lógica para a fenomenologia, uma vez que é no mundo fenomenológico da experiência que as qualidades dos objetos são exercidas? Termos intersubjetivos de apreensão que o minimalismo já nos evidenciou. A espátula do século XX, que pertenceu a Amaral Peixoto, vista por meio do atravessamento do chocalho indígena (acelerador de partículas para Eduardo Viveiros de Castro) remete a cristaleira à categoria de objeto parcial. Instiga uma sensibilidade específica de cada parte de nosso corpo, como uma possibilidade infinita de conhecimento pelo sensível de toda nossa pele.

Mas é na tensão com o Museu do Ingá que a parcialidade de *Capital canibal / “Indigenize-se”* (José Urutau Guajajara) nos traz a fulcral questão da arte etnográfica nos acervos dos museus, a de que toda a arte colonial ou pós-colonial pode ser abordada pelas teorias da arte existentes: “Se as teorias da arte ocidentais (estéticas) se aplicam à “nossa” arte, então elas se aplicam à arte de todos, e devem ser utilizadas para tal” (GELL, 2009: p.253). A empreitada da modernidade – leiamos aqui também do Estado totalitário, da colonialidade e do evento da racialidade – tratou de uma política de dominação e de “diversas formas de violências praticadas nos trânsitos que edificaram o chamado Novo Mundo” (RUFINO, 2019: p. 97) e a reivindicação estética que os objetos da Aldeia Marakanã operam aqui é a de sua realização ético-política.

Os trabalhos aqui relatados em uma escrita reflexiva talvez anunciem que os sujeitos são sempre no espaço e este é sempre relacional e contextual. Se existe um incontornável apelo de perceber o âmbito social como alicerce para estigmatizações não quer dizer que estejamos enclausurados em nossas repetições. Ao inferir a cópia, juntamente com seu comentário, não estariam os trabalhos apostando numa ação igualmente avaliativa e transformadora? A performance do Coletivo Manotoxco investe na exibição de uma série de ações que denunciam a perversidade das relações sociais. O uso da touca balaclava se acopla ao corpo frágil do performer que veste a camisa do Brasil. Longe de equacionar o problema da violência no encontro com o outro, mas justamente na medida em que os performers gritam frases sobre pertencimento e felicidade pelas dependências do casarão neoclássico do Museu do Ingá, o Manotoxco performa o mal-estar de todos nós. Nas palavras de Tania Rivera: “o mal-estar na cultura marca a impossibilidade de um encontro sem falhas entre o sujeito e o outro e entre o sujeito e suas produções culturais” (RIVERA, 2014: p.331).

Referências Bibliográficas

BISHOP, Claire. But is it Installation Art?, In: TATE ETC. Visiting and Revisiting Art, Etcetera, Issue 3, Spring 2005.

BRITO, Ronaldo. O moderno e o contemporâneo. In: Arte contemporânea brasileira. In: Basbaum, Ricardo (org.) Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001.

CARDOSO, Bruno. Estado, tecnologias de segurança e normatividade neoliberal. In: Tecnopolíticas da vigilância: perspectivas da imagem. In: BRUNO, Fernanda [org.]; Trad.: Heloída Cardoso Mourão...[et al]. São Paulo: Boitempo, 2018.

DE DUVE, Thierry. Kant after Duchamp. Cambridge, MA: MIT Press, 1996.

GELL, Alfred. Definição do problema: a necessidade de uma antropologia da arte, In Revista Poiésis, n. 14, Dez de 2009.

MARTINEZ, Elisa de Souza. Localização e deslocamento da obra de arte no contexto de exposição. In História da arte: ensaios contemporâneos. CAMPOS, Marcelo [org.]. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

MBEMBE, Achille. 2018. Crítica da razão negra. Trad.: Sebastião Nascimento. São Paulo, SP: N-1 edições, 2018.

PAZ, Octavio. Marcel Duchamp ou o castelo da pureza. Trad.: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2004.

RIVERA, Tania. O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

RUFINO, Luiz. Pedagogia das encruzilhadas. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

TOMKINS, Calvin. Marcel Duchamp. Trad.: Maria Thereza de Rezende Costa. São Paulo: Cosac&Naify, 2005.





ALICE FERRARO

E.T.F.N.R. (Ele Tem Fogo No Rabo)

impressão sobre papel couchê em suporte de acrílico
cartões de 10x15 cm

E.T.F.N.R problematiza a sociedade e a política, e também a ausência das mulheres neste ambiente. A obra é inspirada em L.H.O.O.Q., de Marcel Duchamp, que, ao desenhar um bigode e um cavanhaque sobre a Mona Lisa, desconstruiu a imagem permissiva, passiva e convidativa que representava o padrão de beleza das mulheres do século XIV. Para a artista, “os governadores e presidentes têm um olhar austero de poder. Quando pinto seus rostos com uma maquiagem extravagante, lembram um olhar feminino de sedução e inocência. Nesse momento, questiona-se a falta de mulheres na política brasileira”.





AMADOR e JR.
Vigilante
performance

*Amador e Jr., Segurança Patrimonial Ltda. é uma série de propostas performáticas realizadas pelos artistas, trajando uniformes de segurança, em espaços institucionais. Na performance *Vigilante*, realizada em certos momentos durante a exposição no Museu do Ingá, um segurança, ainda que em posição de prontidão no espaço expositivo, permanece com os olhos fechados.*





LARA LIMA

Mulher Artista Presente

instalação, dimensões variáveis

A obra recria o espaço de um ateliê, com peças do acervo do museu que não possuem autoria reconhecida. Lara Lima propõe provocar o questionamento sobre a invisibilidade da mulher artista na arte e na sociedade, ao ambientar esse ateliê com obras autorais que tratam dessa questão, em relação com a divisão sexual do trabalho como condição que propicia esse apagamento. Um gesto de tornar visível o trabalho realizado por essas mulheres artistas que vieram antes e que permanecem anônimas e invisíveis.



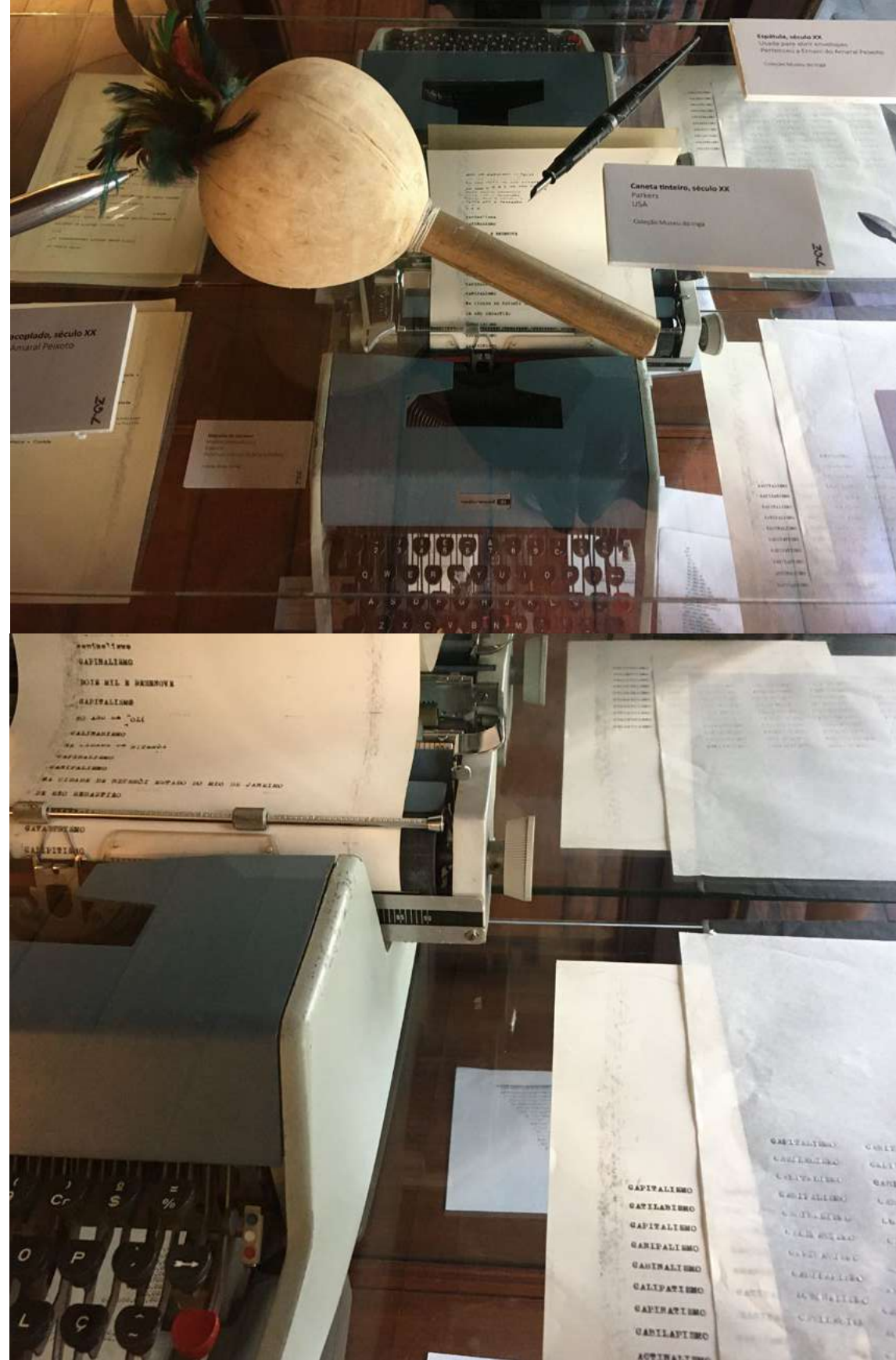


LIVIA FLORES

Capital canibal / "Indigenize-se" (José Urutau Guajajara)

Instalação, dimensões variáveis

A instalação é uma série de pequenas intervenções dentro da vitrine do Salão Dourado. Junto às peças normalmente expostas - canetas, máquina de escrever e máquina de calcular - dispõem-se um maracá, instrumento percussivo e ritualístico confeccionado por Aníbal Guajajara, da Aldeia Marakanã, folhas datilografadas que combinam canibalismo com capitalismo e variações em torno do algarismo 0.



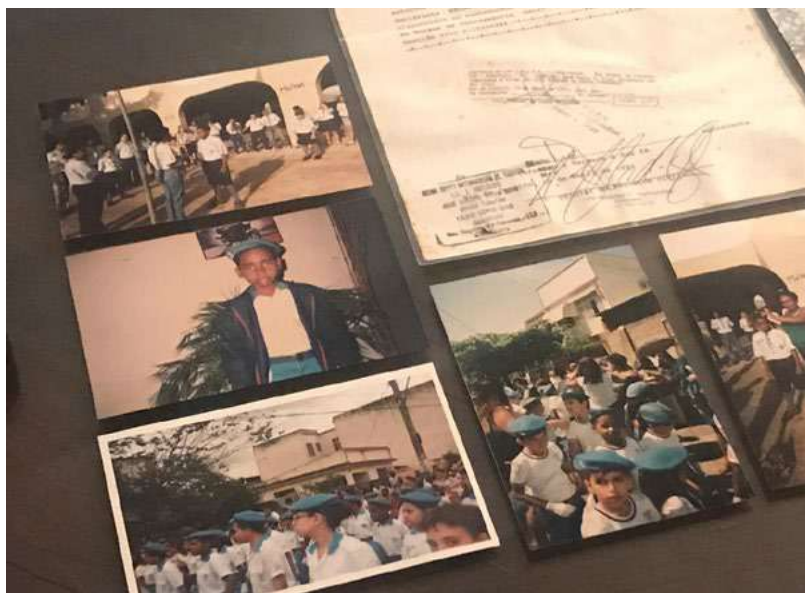


NELSON DA SILVA

Da Silva

Fotografias e documentos, dimensões variáveis
2019

Da Silva apresenta fotografias e documentos pessoais que mostram a relação do artista com o universo militar. Quando criança, obrigado a estudar em escola com métodos militares e a ser escoteiro, foi constantemente pressionado a vestir uniformes e a se tornar militar quando crescesse. Aos 18 anos, teve a oportunidade de assumir sua sexualidade, se descobriu artista e recebeu baixa do quartel. O nome Silva, do latim, significa selva e era dado pelos antigos romanos aos povos que viviam escondidos nas matas. No Brasil, o da Silva foi imposto a muitas pessoas que para cá foram trazidas à força e tiveram seus nomes retirados. Foi também adotado por outros que escolheram vir para o Novo Mundo em busca de uma oportunidade de recomeço.





MANOTOXCO

Episódio 1 da novela Manotoxco
performance

Nas palavras do coletivo, “Manotoxco é uma corja de balbúrdia, cujos personagens celebram com cocaína o gol do Brasil e a vitória do conservadorismo desde a Revolução de 1964. Dessa forma, desprezam as utopias reacionárias e totalitárias do fascismo de esquerda. Esse pequeno grupo de homens viris e burgueses vive escondido em seus respectivos condomínios luxuosos da Barra da Tijuca, com seus estoques de tóxicos da melhor qualidade. Porém, quando acaba a droga, os Manotoxcos protestam contra a crise do empreendedorismo, se autodestruindo para salvar seus interesses privados”.

Para o Episódio 1 da novela Manotoxco, performado no corredor e escada de acesso ao Salão Dourado do Museu do Ingá, saindo para rua rumo ao mar, ou ao MAC e retornando para o museu, o grupo “mostrou apenas o que é sua própria felicidade dentro do Brasil atual. Viver uma cena de novela da Record é ser feliz”. Fotos Ygor Rodrigues





Parte 2

Intervenções artísticas como elementos de renovação social e cultural

Ester Cunha

América Cupello
Camilla Braga
Elisa de Magalhães
Isabelle Cesário
João Paulo Castro
Luciano Vinhosa
Mônica Coster

Intervenções artísticas como elementos de renovação social e cultural

Ester Cunha

Na história da arte as intervenções artísticas surgem do desejo não só de renovação, mas de reconexão; intervir é conectar elementos, seja o dentro e o fora, o antigo e o novo, o cheio e o vazio. Intervir não se refere necessariamente a sobrepor o antigo com o novo; intervir é juntar, enriquecer, reverenciar o que já está, trazer o presente, caminhando para a frente. Esses são os princípios da exposição Ingajá, no Museu do Ingá. Há nessa proposta tanto o engajamento de novos objetos com objetos do acervo, quanto uma clemência pelo agora, que exclama e pulsa pelo Já. A proposta da exposição parte dessa busca de onde viemos, de que aqui estamos e de que tudo se transforma.

As intervenções denunciam um caráter primordial da arte na contemporaneidade. Se na arte moderna, artistas buscaram o novo, a arte pela arte, houve a primazia do cubo branco, o espaço vazio, a ausência da mimesis da natureza, na produção contemporânea, por sua vez, o tema da arte não está nem na representação e nem na própria arte, o interesse é um tipo de verossimilhança, e a arte se mostra indistinguível do mundo, indissociada (DANTO, 2006: p. 5-9). Dessa forma observamos a inserção da arte no ambiente cultural, para além dos elementos relativos ao próprio fazer artístico:

situar a arte no campo de uma cultura, é compreender que o sentido e o valor que atribuímos às práticas artísticas e aos objetos de arte, assim como os atos que lhe dão nascença, se concebem e se determinam em função de múltiplos fatores e circunstâncias que dependem do meio-ambiente não artístico, no qual outras escolhas, outras crenças e outros desejos são investidos (COMETTI, 2008: p. 166).

Portanto, a arte prima por essa consciência do seu meio - seu entorno, e todos os elementos do cotidiano lhe são material criativo, sejam eles artísticos, culturais, sociais, antropológicos, museológicos, virtuais, etc. O museu, por sua vez, surge no intuito de preservar, salvaguardar, e mesmo com sua renovação como instituição no século XX, em que já não é mais apenas um local de conservação de acervos (SUANO, 1985: p. 50), mas um centro de informação, mantendo sua carga histórica.

Com as intervenções encontramos um respiro, “as intervenções visam, em síntese, a transcendência, a exclusão pelo excesso, o isolamento pela dialética e pela projeção mental” (O’DOHERTY, 2002: p. 118).

A escritora e crítica de arte Susan Sontag (SONTAG, 2004) ressalta que a realidade sempre foi interpretada por meio das imagens e observa uma renovação do desejo pela imagem com o advento da fotografia. Sontag cita Feuerbach ao afirmar que a nossa sociedade prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser; nossa sociedade se ocupa de produzir e consumir imagens, numa retroalimentação constante e contínua. Esse comportamento capitalista, já apontado e criticado por Guy Debord em *A sociedade do espetáculo* (1992), transforma o desejo social pela imagem em um frenesi constante e insaciável, que se sobrepõe e se acumula. As relações se estabelecem através da virtualidade da imagem.

Os trabalhos dos artistas Elisa de Magalhães e Luciano Vinhosa dialogam com esse desejo pela imagem. Em *Destempo ou topologia aérea*, Elisa Magalhães se inspira em Alain Resnais e traz novos ângulos do espaço do Museu do Ingá, cria uma narrativa ímpar, no momento em que traça o enquadramento não habitual e estimula uma nova percepção do visitante, que busca no espaço ao redor a identificação dos cenários apresentados. A transposição do corpo, que assiste na tela o espaço no qual se insere, cria um deslocamento temporal, mesclando realidade e virtualidade, tempo presente e passado, cotidiano e novas elaborações.

O vídeo é também o suporte do trabalho *Gritinho* de Luciano Vinhosa, que por sua vez ocupa um espaço inusitado, um móvel baixo, o que força o visitante a se incluir e questionar a imagem que lhe é apresentada. Imediatamente abaixo de retratos históricos, uma boca aberta produz um grito, que se prolonga e se repete conforme o vídeo segue em looping. O emudecimento das personalidades retratadas, petrificadas no espaço/tempo, é quebrado pela agudez sonora que se projeta de baixo para cima, rompendo estereótipos e engessamentos.

Memórias e imagem

O edifício que o Museu do Ingá ocupa foi construído em meados do século XIX, como Palácio do Ingá, tendo diversas funções, uma delas foi a de residência dos governadores, anteriormente à fusão dos estados da Guanabara e do Rio de Janeiro. É nesse espaço carregado de histórias e memórias que os artistas da exposição encontram suas inspirações.

A memória está presente através da imagem e da própria presença, material e imaterial, as paredes do antigo Palácio evocam ares de outras épocas, instigando curiosidades e elaborações.

Em sua publicação *Matéria e memória*, Henri Bergson afirma que a percepção de elementos do presente normalmente é mesclada com a imaginação, com memórias, lembranças, pensamentos, planejamentos e associações. A mente, portanto, oscila entre a percepção de dentro e de fora do corpo, sendo este [o corpo] o elemento de partida de todas as percepções.

Os psicólogos que estudaram a infância sabem bem que nossa representação começa sendo impessoal. Só pouco a pouco, e à força de induções, ela adota nosso corpo por centro e torna-se nossa percepção. O mecanismo dessa operação, aliás, é fácil de compreender. À medida que meu corpo se desloca no espaço, todas as outras imagens variam; a de meu corpo, ao contrário, permanece invariável. Devo, portanto, fazer dela um centro, ao qual relacionarei todas as outras imagens. (BERGSON, 1999: p. 46)

Nosso corpo tanto é o ponto de partida de nossas percepções, como acrescenta à percepção outros elementos, frutos da memória pessoal e de associações, numa fusão de elementos externos apreendidos, com adições pessoais. Para Bergson, o corpo ocupa o centro das imagens e a partir de nossas memórias regula todas as outras imagens, visto que a memória acrescenta dados, atribuindo significados pessoais aos elementos externos, na medida em que os ressignifica. Nesse sentido, nossas lembranças “deslocam nossas percepções reais, das quais não retemos então mais que algumas indicações, simples ‘signos’ destinados a nos trazerem à memória antigas imagens” (1999: p. 20).

Bergson assinala que nossa memória é algo que limita, que reduz nossa percepção àquilo que interessa a cada pessoa/corpo; dessa forma, compreendemos que qualquer perspectiva externa é filtrada pela redução da percepção e acrescida de elementos da memória pessoal. A compreensão de que a singularidade de um corpo evidencia a singularidade de uma percepção nos conduz à constatação de que a existência de distintos corpos denuncia distintas percepções; além de que a própria transformação do corpo acarretaria igualmente uma transformação no modo de perceber a si mesmo e a realidade ao redor.

Nos trabalhos de América Cupello, João Paulo Castro e Monica Coster há a presença da imagem que convoca a memória. Em *O último*

menu América Cupello instiga o visitante a passear por outro tempo, no momento da última refeição servida no Palácio do Ingá, quando este ainda era a sede do governo fluminense. A mesa está disposta e imagens são organizadas; vemos apenas comidas e lugares vazios, que convidam o corpo do visitante a tomar o espaço daquele jantar e a participar dessa rememoração de um tempo não vivido. Os móveis permanecem e nos convidam a tomar parte do banquete, apenas eles restam, como testemunhas das modificações e do tempo vivido.

Para Susan Sontag fotografar é um ato de apropriação. “Significa por a si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento - e, portanto, ao poder.” (SONTAG, 2004: p. 14) e para além do ato há a compreensão da veracidade completa da imagem fotográfica.

Uma foto equivale a uma prova incontestável de que determinada coisa aconteceu. A foto pode distorcer; mas sempre existe o pressuposto de que algo existe, ou existiu, e era semelhante ao que está na imagem. Quaisquer que sejam as limitações (por amorismo) ou as pretensões (por talento artístico) do fotógrafo individual, uma foto – qualquer foto – parece ter uma relação mais inocente, e portanto, mais acurada, com a realidade visível do que outros objetos miméticos. (SONTAG, 2004: p. 16).

Dessa forma, no trabalho *O último menu* há o indício do fato histórico, mas também a impermanência, tanto dos alimentos que residem como imagem, quanto dos corpos, que se esvaecem fantasmagoricamente.

O trabalho *Promoção* de João Paulo Castro aborda a seleção histórica e museológica. A quem pertenciam os objetos dos museus? Quem os escolhe, a partir de que critérios? Como estabelecer a superioridade de um objeto em detrimento de outro? Como estipular que certas personalidades são mais dignas de terem sua memória póstuma rememorada? Se todo o objeto antigo tem uma história, por que não as salvar todas? E assim seguimos em um problema histórico e social, sobre soberanias e soberanos; enquanto isso, em *Promoção*, novas histórias não contadas são criadas, novos lugares são ocupados por novos objetos, e subsequentemente por seus desconhecidos donos.

Encalço de Monica Coster apresenta um conjunto de objetos cotidianos ausentes e suas marcas negativas envoltas em pó. Esse pó é o registro da presença, registro da memória que se esvai, mas também é uma lembrança da efemeridade da matéria e da própria vida. O que

hoje reside como sólido em breve será pó, lembrança, memória, até que o vento sopra longe e apague qualquer registro dessa presença. Entretanto, no processo que leva à ausência há muita presença, em constante transformação e múltiplas possibilidades de beleza.

O tempo da experiência

As intervenções artísticas operam como uma quebra, instigando um olhar mais apurado, conduzindo nossa percepção para o silêncio e a experiência. Acerca da diferenciação entre vivência, experiência e informação, nos valem da reflexão de Jorge Larrosa de que experiência não é informação e de que o excesso de informação impossibilita a experiência. “Experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça” (LARROSA, 2014: p. 18).

A experiência é “um encontro ou relação com algo que se experimenta, que se prova” (LARROSA, 2014: p. 26). Larrosa reflete que vivemos uma realidade de estímulos, onde tudo nos atravessa, podendo esses estímulos serem capturados ou não por nossa percepção. A experiência, por sua vez, necessita que o corpo esteja presente, não apenas em sua fisicalidade. As experiências são vivências elaboradas pelo sujeito, “e se as experiências não são elaboradas, se não adquirem um sentido, seja ele qual for, com relação à própria vida, não podem se chamar, estritamente, experiências” (LARROSA, 2014: p. 50). A falta de tempo requerido para a elaboração de uma experiência resulta que as experiências sejam cada vez mais raras.

A realidade contemporânea é sinônimo de excesso de acontecimentos, de opiniões, de barulhos e de toda a espécie de elementos. O excesso de opinião contribui para a escassez da experiência, “depois da informação, vem a opinião. No entanto, a obsessão pela opinião também anula nossas possibilidades de experiência, também faz com que nada nos aconteça” (Ibidem: p. 20). O grande inimigo da experiência é justamente a falta do silêncio.

O silêncio é encontrado na obra de Isabelle Cesário. Tecidos pretos encobrem os espelhos do Salão Dourado no Museu do Inga, tornam impossível mirar o reflexo. Os espelhos são amplamente usados em decorações, criam profundidade para o espaço e a sensação de expansão, como um espaço infinito, ilusório. Cobrir os espelhos é achatar a própria

realidade, restringir o espaço, afunilar a experiência do corpo, antes propagado, agora chapado em preto. A obra de Isabelle Cesário nos remete ao luto, impõe um silêncio, como crítica e como posicionamento político.

Sontag afirma que “o silêncio nunca deixa de implicar seu oposto e depender de sua presença” (SONTAG, 1987: p. 18), o que evidencia que o silêncio, seja qual for o contexto, está sempre lidando com outro elemento. Sontag ressalta que assim como o silêncio não existe, também não existe o espaço vazio, já que “na medida em que o olho humano está observando, sempre há algo a ser visto. Olhar para alguma coisa que está vazia ainda é olhar, ainda é ver algo”. Nesse sentido, o silêncio surge como uma metáfora, com a busca de algo a mais, e aparece então como pré-condição para uma “visão asseada” (Ibidem: p. 235).

O silêncio é um elemento empregado em contextos diversos, visando diferentes intenções. Sua presença é percebida em contextos políticos ou em situações espirituais, com intuito transcendental, além de ser utilizado em contextos onde adquire significados estéticos e conceituais, entre muitos outros. Assim como o vazio, na arte o silêncio apareceu quando que se almejou algo a mais; em diversos momentos o novo esteve relacionado a um esvaziamento do antigo, para que então pudesse se tornar presente. Esse esvaziamento pode ser entendido como parte fundamental da adição de novos elementos.

Imagem e Presença

Ao longo da história, artistas estiveram por muito tempo empenhados na busca pela verossimilhança. Entretanto, nem tudo é passível de ser representado pela arte. Um dos elementos que fazem um dado ser irrepresentável é o excesso de presença. O excesso de presença lida com um aspecto de irrealidade, que retira do elemento seu peso de existência. “Nesse caso, fala-se que certas coisas não são da alçada da arte. Não se podem acomodar ao excesso de presença e à subtração de existência que lhe são próprios e definem, em termos platônicos, seu caráter de simulacro” (RANCIERE, 2012: p. 120).

Um dado interessante da representação diz respeito à sua própria essência. Por um lado, a representação é explicitamente fictícia, seja na forma de tela pintada, objeto, teatro, etc.; por outro, esse fictício possui semelhanças ao real e desse modo dialoga com as emoções sinceras do espectador. Os temas do esquecimento e da rememoração

não só atingem o cerne da identidade ocidental, como influem em todo o contexto sociocultural da sociedade. Elementos vivenciados por uma cultura, mesmo esquecidos, não deixam de ser presentes.

O trabalho conceitual apresentado por Camilla Braga *Uma bela pintura aqui* aparece disposto entre duas pinturas de paisagem. A frase escrita em acrílica sobre tela traz o suporte convencional, da tinta e das dimensões do quadro. A tela é a simbologia da janela e sua moldura estabelece esse limite entre espaço real e espaço ilusório. Ao abolir a moldura, a arte assume a tela como objeto autônomo. Esta já não representa, não mimetiza, mas é a própria obra. O trabalho de Camilla Braga é disposto entre duas obras emolduradas, verdadeiras alusões paisagísticas. Tal qual Joseph Kosuth em *Uma e três cadeiras*, em *Uma bela pintura* não há diferença conceitual entre as imagens. O conceito toma lugar e a imagem permanece sem o peso estético da verossimilhança.

Ernst Fischer, em seu livro *A necessidade da arte*, publicado em 1959, assinala dois tipos distintos de arte: uma burguesa e outra socialista. Essa arte burguesa, mesmo tendo seu valor cultural, carece de uma perspectiva histórica própria de uma função social. A arte socialista se caracteriza por “uma questão que envolve o ‘sentido da vida’, um sentido que não seja metafísico e sim humanista” (FISCHER, 1987: p. 243). Fischer ressalta a responsabilidade que todo homem tem de evitar a guerra e argumenta que a arte socialista, na possibilidade de um fim do mundo, teria a função de apontar para um mundo mais racional, mais humano. Essa função social diz respeito a engajamentos. E é essa a ambiência da exposição Ingajá.

Os artistas mencionados apresentam investigações sobre o entorno, buscando maior compreensão cultural, social e pessoal. Nesse sentido nos valem da afirmação do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty de que “as coisas não são simples objetos neutros, que contemplaríamos diante de nós; cada uma delas simboliza e evoca para nós uma certa conduta, provoca de nossa parte reações favoráveis ou desfavoráveis” (MERLEAU-PONTY, 2004: p. 23). É através da consciência dessa não passividade que compreendemos o papel dos museus e instituições de arte como formadores de opinião e também como elementos primordiais na constituição de uma identidade nacional.

Referências Bibliográficas

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaios sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

COMETTI, Jean-Pierre. *Arte e experiência estética na tradição pragmatista*. In: Poíesis, Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, Universidade Federal Fluminense, Niterói, n. 12, ano 10, nov. 2008. Disponível em: <<http://www.poesis.uff.br>>. Acesso em 16 set. 2013.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus, 2006.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

LARROSA, Jorge. *Tremores: escritos sobre experiência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas*, 1948. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SONTAG, Susan. *A vontade radical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *Sobre fotografia*. trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SUANO, Marlene. *O que é o museu*. São Paulo: Brasiliense, 1986.



AMÉRICA CUPELLO

O último menu
instalação, dimensões variáveis

O último menu é uma instalação inspirada na derradeira refeição servida nas dependências do Palácio do Ingá. Por meio de fotografias em still life, textos e objetos, a artista recria o menu descrito em documento encontrado no acervo do museu. A artista diz: “resolvi revisitar as cores e sabores que estão descritos neste derradeiro cardápio. Utilizando um olhar fotográfico sobre uma suposta refeição que foi, um dia, disposta sobre a mesa”.





CAMILLA BRAGA

Uma bela pintura

Acrílica sobre tela

40 x 30 cm





ELISA DE MAGALHÃES

Destempo ou topologia aérea
 Vídeo, 6'36"

Inspirada na abertura do filme de Alain Resnais, *O Ano Passado em Marienbad*, de 1961, a artista faz com a câmera um passeio pelo teto, parte superior das paredes, lustres e espelhos das salas do Palácio do Ingá, como um olho que reconhece os fantasmas que residem na casa. O texto de Rafael Haddock-Lobo, que acompanha a imagem, convoca essas espectralidades.



ISABELLE CESÁRIO

Sem título

Tecido sobre console de madeira

A artista cobre com tecido preto os espelhos do Salão Dourado, simbolizando o luto pelo contexto político atual e procurando, assim, questionar a ostentação e a vaidade dos governantes, em detrimento da desigualdade que persiste no Brasil. Para a artista, “a proposta surge a partir de uma tradição popular de cobrir os espelhos de uma casa durante o período de luto. Cobrir espelhos tem como objetivo impedir respeitosamente as pessoas de olharem sua própria imagem, pois se trata de um momento de reverência ao morto”.

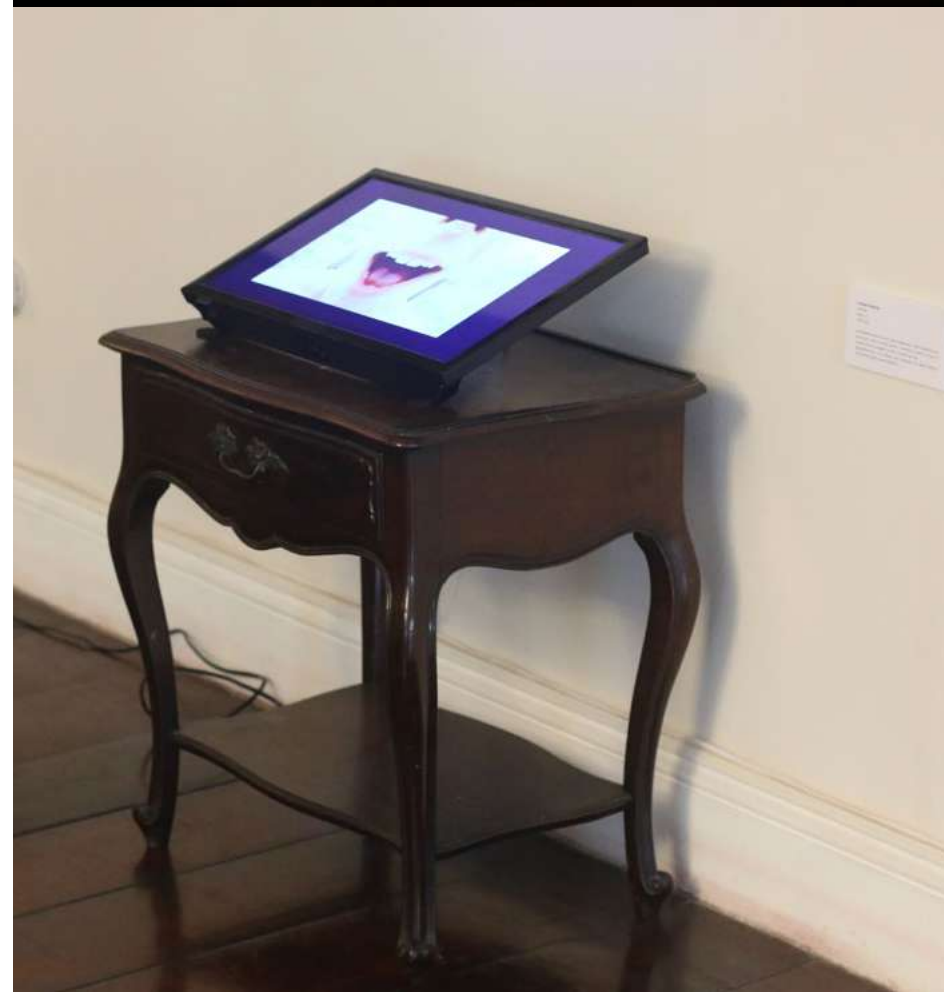




LUCIANO VINHOSA

Gritinho
vídeo 11"

Em Gritinho adentra-se, em zoom progressivo, a boca aberta de um jovem que emite um grito gutural e estridente. O grito se esvai na medida em que a imagem se fecha no interior da boca.

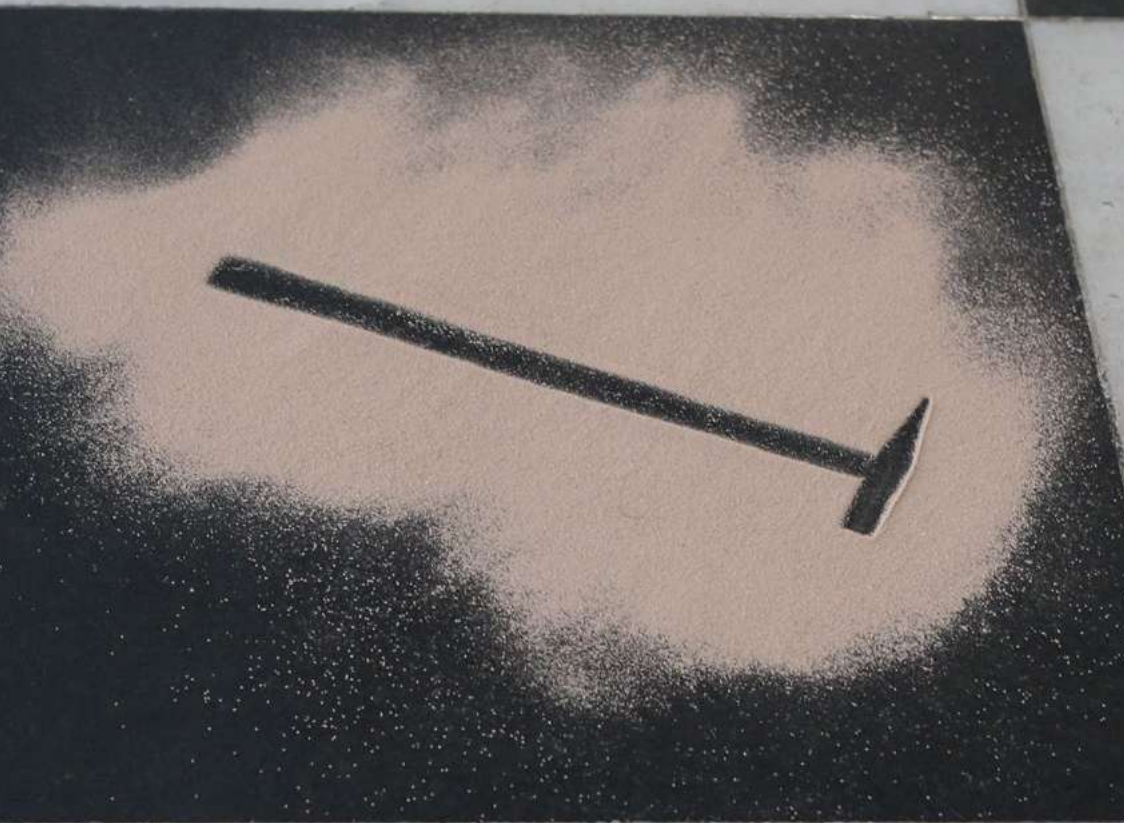


MÔNICA COSTER

Encalço

Poeira

Se um objeto repousa por muito tempo sobre uma superfície exposta à poeira, quando o retiramos, resta uma marca que revela o seu negativo. Encalço é formado por diversas inserções de marcas negativas de objetos expostos à poeira sobre móveis e piso do museu. É um sinal frágil daquilo que um dia esteve nesses lugares.





Parte 3

Do museu tradicional ao contra-dispositivo contemporâneo

Rafael Silva e João Paulo Castro

Artistas

Beatriz Pimenta
Carine Caz
Jessica Kloosterman
Lucas Alberto
Miramar
Rodrigo Pinheiro
Thiago Saraiva

Do museu tradicional ao contra-dispositivo contemporâneo

Rafael Silva e João Paulo Castro

Museu, narrativas e incompatibilidades

Em 1980, em consonância com as reflexões acerca da exaustão do paradigma narrativo da história da arte - pautado, em suma, na linearidade histórica e numa discursiva teleológica, que tem o pensamento greenberguiano como expoente teórico de maior projeção no século XX - Douglas Crimp publica seu célebre ensaio *Sobre as ruínas do museu*, posteriormente editado numa compilação homônima publicada no Brasil na primeira década dos anos 2000. Nele, o historiador da arte norte-americano reflete sobre a instituição museal enfatizando, dentre os pontos precípuos de sua abordagem, o caráter homogeneizante de seu discurso sobre os objetos.

Crimp articula suas ideias evidenciando as transformações acerca do discurso museal, em especial o museu de arte, estáveis até o advento das vertentes contemporâneas de arte e sua institucionalização. Em adição a autores como Arthur Danto e Hans Belting - que refletiram coetaneamente a situação do sistema artístico, a narrativa histórica sobre as obras de arte e, claro, o status do museu frente a transfiguração da arte a partir dos anos 1960 -, Douglas Crimp analisa em seu texto a tradicional narrativa museal, tendo como linha de raciocínio o pensamento do filósofo francês Michel Foucault.

No fim da década de 1960, em *A Arqueologia do Saber*, Foucault postula suas ideias acerca da percepção da mudança epistemológica em relação ao discurso histórico, que, como observa Crimp, convergem com as observações acerca da arte “pós-moderna”¹. E, no que concerne às mudanças de paradigmas estabelecidos, dialoga com o mote de pensamento de Arthur Danto e Hans Belting, à medida que os autores cotejam uma situação transitória e apontam para a saturação de um sistema epistemológico e discursivo cuja dessemelhança em relação à ampla análise de Foucault, é a concentração no âmbito artístico, na investigação de suas fronteiras, situações limites e transformações.

De forma semelhante, ao pensar a mesma situação e sua reverberação na instituição museal, com base nas observações de Leo Steinberg e Michel Foucault, Crimp conclui:

[...] se os quadros com superfície de plataforma de Rauschenberg são percebidos como causadores de tal ruptura ou descontinuidade com o passado modernista - como eu acredito que são e assim como acontece com as obras de muitos outros artistas da atualidade -, então talvez estejamos experimentando de fato uma daquelas transformações no campo epistemológico descritas por Foucault. Mas é claro que não é só a organização do conhecimento que é transformada de modo imperceptível em determinados momentos históricos. Despontam novas instituições de poder, assim como novos discursos - na verdade, ambos são interdependentes. Foucault analisou as modernas instituições de confinamento - o hospício, a clínica e a prisão - e suas estruturas discursivas respectivas - loucura, doença e criminalidade. Existe uma outra instituição similar de confinamento à espera de uma análise arqueológica - o museu - e uma outra disciplina - a história da arte. (CRIMP, 2015: p. 44)

As “transformações epistemológicas” as quais Douglas Crimp se refere podem ser resumidas na fala do próprio autor: “a substituição das unidades de pensamento historicista, tais como tradição, influência, desenvolvimento, evolução, fonte e origem por conceitos como descontinuidade, ruptura, limiar, limite e transformação” (CRIMP, 2015: p. 44). Podemos, portanto, associar essa virada epistemológica, como argumenta Crimp, às transformações artísticas - em seu estatuto programático, estético, conceitual - com a exaustão da narrativa modernista e com a saturação de uma história da arte cujo arcabouço enquanto disciplina oitocentista é fundado na uniformidade estruturante de um historicismo humanista. Fatores percebidos em meados do século XX e teorizados com certa distância analítica a partir dos anos 1980.

Mesmo havendo, desde a segunda metade do século XIX, passado por inúmeras transformações e rupturas poéticas, estéticas e formais desde o Impressionismo, a história da arte - aqui como devir artístico no decorrer do tempo - manteve, e mantém, em relação a sua historiografia, ainda que superados os “enclaves” formais (naturalistas, literários e figurativos) - como bem aponta a teleologia de Clement Greenberg -, uma estrutura que conserva padrões epistemológicos vinculados a sua matriz enquanto disciplina, a História da Arte. Daí o aparente “estranhamento” quando se pensa em uma história da arte contemporânea ou a “incompatibilidade” entre a narrativa da história da arte consolidada e a produção artística emergente a partir da década de 1960. Foi esse o desacordo percebido por autores como Danto e Belting, e que também compete à instituição museal e a sua respectiva narrativa, como fica evidente na publicação de Crimp.

O museu, nesse sentido, se pensado em sua estrutura tradicional iluminista – como local de tutela de objetos caros à história, às artes e, portanto, à Nação, ou seja, como espaço de formação do cidadão ou mesmo como “templo da arte”, como se refere Hans Belting ao tratar do museu de arte moderna (2012: p. 175) – frente à (im)possibilidade de inserção da produção do que agora chamamos de arte contemporânea, dada sua multiplicidade técnica, material e conceitual, num espaço museal assentado numa estrutura já estabelecida, está inserido nessa rede de relações que parecem no mínimo conflitantes. E foi essa fricção que suscitou e impulsionou o desenrolar de ideias como as dos autores que se propuseram a pensar esse momento da história.

O Museu, enquanto instituição e, por isso, portadora de um discurso, apontado por Crimp como uma narrativa homogeneizante (2015: p. 50), ainda vinculado ao paradigma historicista e às “fabulações” discursivas exercidas sobre os objetos, se apresenta, de início, de maneira antagônica diante dos questionamentos incitados e proposições emergentes da produção artística contemporânea.

O museu agora

O pensamento ao qual nos referimos é relativo à noção tradicional de museu, que existe, obviamente, até a atualidade. E que à época, em especial o museu de arte, apresentou certa resistência, ou pelo menos pareceu incompatível com a parcela da produção artística não legitimada pelas narrativas hegemônicas.

Não podemos, porém, encarar a instituição museal como uma espécie de cápsula temporal - e temporalmente estagnada. E mesmo Belting, ao afirmar que o “antigo museu” se coloca “como símbolo de um lugar inalterável e do tempo suspenso, contrário a todos os desejos atuais que estão articulados na prática contemporânea de exposição com seu caráter efêmero”, reconhece sua abertura à arte contemporânea e a propostas como as de Robert Wilson² e sua “tentativa de transformar, em sentido literal, os espaços do museu em palcos nos quais obras ‘exibidas’ do acervo não podiam mais ser reconhecidas” (BELTING, 2012: p. 182).

Afinal, são muitos os museus de arte contemporânea; e são observáveis as transformações dos museus ao longo da história. E é clara a abertura das instituições à produção contemporânea; Ingá já é, aqui, o exemplo evidente.

Os museus desenvolvem um importante trabalho na preservação e na promoção da história e do conhecimento, reunindo em seus acervos ob-

jetos que trazem em si, individual e coletivamente, uma série de marcas, informações, discursos e memórias que são muito caras à sociedade. O Museu do Ingá, equipamento público do Estado do Rio de Janeiro, antiga sede do Governo e residência dos governantes por mais de 70 anos, possui um rico acervo que conta a história política e artística fluminense, importante para a compreensão da cultura e do caráter desse povo.

Porém, se por um lado os museus cumprem o importante dever de resguardar a história, há sempre o risco de se tornarem espaços de cristalização e de reprodução de discursos datados, concebidos a partir de pontos de vistas unilaterais. Como afirmou Arthur Danto, ao tratar do fim de um tipo de narrativa da arte alcançado em meados do século passado, os museus e seus acervos passam a se tornar espaços passíveis de questionamentos, reorganizações e atualizações, um campo fértil para o trabalho de artistas que se dedicam a pensar sobre questões contemporâneas e a recontar as histórias. Como fez o norte-americano Fred Wilson em *Mining The Museum*, em 1992, no Maryland Historical Society, reorganizando peças do acervo da instituição e problematizando a história escravocrata que é ali narrada. A arte estaria então livre para o exercício do pensamento e os artistas convidados a apresentarem suas questões.

Há, em suma, um ponto de convergência entre as proposições da mostra e as ideias de Crimp em seu cerne: o pensamento foucaultiano.

O “dispositivo”

A obra de Foucault é sem dúvida, sem qualquer intenção de preteri-la em sua amplitude e densidade, reconhecida pelo trabalho filosófico acerca das relações de poder. E um elemento-chave que auxilia no entendimento das ideias do filósofo - e que está intimamente vinculado à argumentação de Crimp - é o conceito de “dispositivo”, que, como assinala Giorgio Agamben, é “um termo técnico decisivo na estratégia de pensamento de Foucault” (AGAMBEN, 2005: p. 9).

É Foucault quem fornece o que se pode considerar como “definição” do conceito de “dispositivo”, citada por diversos pesquisadores que se propõem a investigá-lo, incluindo Agamben.

Segundo Foucault, o dispositivo é “um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas” (FOUCAULT, 2000: p. 244).

E como conceito amplo, o dispositivo foucaultiano dá margem a um sem número de possibilidades operativas - é o que Agamben faz, partindo de uma investigação etimológica e filosófica do termo para então desenvolver suas próprias ideias no que chamou de “ponto de aprofundamento” (AGAMBEN, 2005: p. 10-13).

Douglas Crimp se vale das ideias de Foucault para pensar o museu. Sua ênfase é dada no museu como instituição e, por isso, detentora de um discurso sobre uma gama heterogênea de objetos - heterogeneidade formal, material, histórica, de origem etc. E é precisamente enumerando de maneira objetiva “discursos” e “instituições” que Foucault define o conjunto “dispositivo”.

É possível que não haja ideia mais clara e sintetizante da argumentação de Crimp, quando ele se refere ao museu, que o dispositivo foucaultiano. Pode-se, portanto, encarar o museu como um dispositivo, participante de uma instância mais ampla - o Estado, o sistema de arte -, que empreende relações de poder inerentes ao discurso empregado sobre os objetos sob sua projeção física e simbólica enquanto instituição. E, nesse sentido, a produção artística contemporânea se faz não apenas questionadora, mas como agente direto sobre a hegemonia discursiva, as quais desloca, tensiona, expõe, desestrutura e desconstrói.

Poéticas, contra-dispositivos

Evidentemente, a indagação que surge diante de tal preambulação teórica é a que tensiona em que medida os trabalhos artísticos que aqui serão tratados se relacionam com as ideias evocadas neste texto. Com efeito, nos parece incontornável a reflexão, mesmo que brevíssima, a respeito da relação entre arte contemporânea e seu espaço de inserção, neste caso, o Museu; e de que forma se deu a dialética entre a produção artística da década de 1960 e a sistemática estabelecida entre Museu e história da arte.

Os trabalhos neste texto articulados configuram, afinal, intervenções de arte contemporânea no espaço do Museu de História e Artes do Estado do Rio de Janeiro, comprometido com a preservação e difusão da história fluminense, o que inclui um acervo artístico e histórico salutar. Há, assim, em referência ao texto de Crimp, um componente discursivo, que indica certo comprometimento institucional. E o que nos movimenta é pensar de que maneira tais aspectos se articulam com as proposições artísticas da mostra Ingá.

O jogo do pensamento aqui proposto converge, portanto, para a articulação entre arte e espaço, tanto num sentido pragmático, literal; e também, num sentido simbólico, direcionado às relações entre os trabalhos de arte e sua inserção no espaço do Museu do Ingá, que conjuga discursos e narrativas históricas e artísticas intrínsecos à instituição museal, e os que são ativados a partir das poéticas contemporâneas, assim como sua expansão para questões extra-institucionais, sociais, políticas etc.

As narrativas as quais nos referimos, foi o que decerto impulsionou o ancoramento teórico desempenhado até o momento. Não mais, entretanto, que os modos como os trabalhos artísticos da mostra de intervenções lidam com narrativas institucionais e de outras instâncias, não se restringindo ao contexto museal, mas ampliando seu espectro em âmbito histórico, político e social, dos quais as intrínsecas relações são indissociáveis.

A videoinstalação *Bandeiras 2018/19/20...*, de Beatriz Pimenta, mostra duas bandeiras similares à do Brasil, em preto e branco, criadas a partir de fotos de uma antiga cadeia do Porto, em Portugal. Em um dos vídeos, ela é vestida como uma capa no jogo entre Brasil e Bélgica, na Copa do Mundo de 2018. Entre as cores e a esperança que o futebol desperta nos brasileiros, a artista passeia como que em um luto premonitório: a seleção, símbolo e orgulho nacional, estava prestes a ser eliminada da competição. Em outro vídeo, a bandeira é agitada em muralhas e igrejas históricas do Porto, símbolos do poder do antigo colonizador. Um recado enviado ao outro lado do oceano ou um pedido de socorro diante dos caminhos trilhados pela sociedade dita moderna? As bandeiras chamam a atenção para o estado atual das coisas, o aparente naufrágio para o qual parecemos seguir, e a urgência de se construir novas realidades livres das amarras do pensamento hegemônico.

Em *Moça de Família*, de Carine Caz, a delicadeza da louça antiga dá suporte a elogios tradicionalmente dispensados às mulheres – moça de família, vaidosa, recatada, do lar, tolerante – pichados sobre o fundo branco das peças que sobem pela parede da sala de jantar. Esses elogios, impostos às mulheres como padrão de comportamento cunhado a partir de convenções sociais nas quais elas não foram protagonistas, expõem as marcas de uma sociedade machista e conservadora, capaz de agredir e aprisionar com palavras e ações supostamente positivas. O quanto esses padrões também foram criados e reforçados pelos moradores e frequentadores do antigo Palácio do Ingá, local de referência política e cultural da sociedade fluminense por quase um século? E qual

o papel das instituições hoje no enfrentamento a esses antigos vícios moldados em uma sociedade patriarcal?

No Salão Dourado do palácio, em *Exercício para desmanchar o espaço*, de Lucas Alberto, cadeiras vazias e cartas na mesa revelam o congelamento de um quadro cujos personagens são invisíveis e a disputa é inconclusa. O jogo, interrompido ou abandonado, desperta a curiosidade sobre o que pode ter se passado naquele ambiente, quem jogava e qual era o objeto da disputa. A trama de fios que sustentam as cartas guarda outras camadas de tramas intangíveis, manobras e conspirações, elementos inerentes aos jogos políticos ocorridos nas salas do Palácio do Ingá. Os jogadores não estão mais presentes, mas talvez nunca tenham saído de fato da disputa. Continuam no salão a nos observar. Quais foram as disputas que ali se sucederam nos mais de 70 anos em que foi sede do governo do Estado? Em um jogo de poder disputado por poucos e cujas regras são desconhecidas, as pessoas comuns não são convidadas a participar. Seria o fim de uma era ou uma herança para os tempos atuais?

Em *Incólume (posso sumir no meio da noite)*, de Rodrigo Pinheiro, as oscilações na luminosidade do lustre, que há tanto tempo ilumina as atividades sociais e políticas do palácio, causam uma interrupção na fluidez do espaço. Poderia ser uma falha técnica na rede elétrica ou a falta de manutenção no artefato. Todos sabem que as instituições artísticas e culturais do Estado não recebem os recursos necessários para uma conservação apropriada. Ou talvez a causa fosse outra, de origem metafísica, como um antigo habitante da casa tentando fazer contato, um convite a experiências transcendentais. Uma falha indesejada na ordem, que impregna o ambiente e sutilmente perturba os sentidos, um chamado à reflexão, oportunidade de escapar à inércia.

O aviso de “favor não tocar” depositado sobre o piano de 1872 é inequívoco. Caso alguém se esqueça, as peças de um museu devem, geralmente, ser observadas à distância. Despojadas de suas funções originais de uso, elas possuem agora outros valores; são objetos de arte ou de valor histórico pertencentes a uma coleção. *Silêncio também é palavra, e pode ser bastante eloquente*, de Thiago Saraiva, faz brotar no mesmo piano montes de pelos que despertam a aversão ou a hesitação de quem o observa. Em meio ao silêncio do instrumento, outros recados são dados. Já na sala de jantar, os fios infiltram-se como um intruso que captura o talher de prata em um emaranhado repugnante. Os cabelos, que após caírem e perderem sua utilidade originária transformam-se em objetos de repulsa para muitas pessoas, tornam-se aqui agentes de um

estranhamento que rompe com a previsibilidade das experiências e abre possibilidades para novas comunicações.

No sopé da parede do corredor, sob a linha do tempo que narra a sucessão de governantes que ocuparam o palácio que hoje é o Museu do Ingá, *Nota de rodapé*, de Jéssica Kloosterman, narra, paralelamente ao fluxo da história, o fluxo poético que alude ao fluxo corporal, a urina. A autora coloca no rodapé da parede algo que se funde entre a construção da história e sua linearidade cronológica e a organicidade dos fluidos e sentidos do corpo. Ocupa o rodapé da história, aquilo que passa despercebido, obliterado ou intencionalmente ignorado; escoia paralelamente e exige do espectador o deslocamento corporal, se curvando enquanto decodifica o fluxo textual como quem fareja um aroma em busca de sua origem. O trabalho não se resume à instalação, leitura, interpretação ou confusão do texto; tem um componente performativo dado quando na abertura da exposição a autora circula exalando odor de urina, carregando consigo um frasco do mesmo perfume.

Os mapas são representações constantemente abertas a atualizações e a novas percepções. Em *Você se encontra aqui e agora*, Miramar propõe uma reconfiguração espacial, a partir da sua experiência na região do Museu do Ingá, criando uma cartografia extraoficial que amplia a percepção para além do plano objetivo, transmitindo aspectos intangíveis inerentes à geografia daquele lugar. A Rua do Perdeu se expande e domina o bairro, a cidade, o estado, expondo assim a dura realidade social e a violência das grandes cidades brasileiras. É nesse contexto onde nos encontramos, aqui e agora, e ainda assim seguimos transitando, mais ou menos (des)orientados. Diante dessa afirmação, quais são os caminhos possíveis de mudança? Quais são os engajamentos necessários para uma transformação social que permita criar territórios mais humanos?

Os trabalhos, ainda que heterogêneos, têm em si uma conformidade, uma continuidade. O caráter militante da louça de Carine; o símbolo máximo de uma nação reconstruído por Beatriz a partir da insígnia do colonialismo; o jogo de cartas marcadas, do velho jogo político brasileiro, das oligarquias, no trabalho de Lucas; a territorialização de Miramar; a escatologia crítico-poética de Jéssica, expandida em repulsa à contaminação dos objetos interferidos por Thiago e a inconstância patológica sobre a estabilidade luminosa provocada por Rodrigo.

Apresentam-se como contra-dispositivos: friccionando narrativas, expondo e contestando discursos patriarcais, coloniais, políticos e institucionais. Acabam por atuar na contra-mão do discurso homogeneizante

criticado por Crimp e em oposição clara àquilo que Foucault faculta ao dispositivo - os discursos, aqueles aqui tratados, os hegemônicos, coercitivos e excludentes e as instituições que podem ou não reproduzi-los e perpetuá-los.

Notas

¹ “O ensaio de Steinberg sugere paralelos importantes com o projeto ‘arqueológico’ de Michel Foucault. Não somente o termo pós-modernismo implica a exclusão daquilo que Foucault chamaria de epistême, ou arquivo, do modernismo, mas Steinberg, de maneira ainda mais específica (...) escolhe a própria imagem que Foucault usou para representar a incompatibilidade dos períodos históricos (...)” (CRIMP, 2015, p. 44); O ensaio ao qual Douglas Crimp faz referência tem como título “Outros Critérios”, escrito por Leo Steinberg em 1972. Cf. STEINBERG, Leo. Outros critérios. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). Clement Greenberg e o debate crítico. Rio de Janeiro: Funarte e Jorge Zahar, 1997.

² O autor refere-se à exposição “Portrait, Still life, Landscape” no Museu Boijmans Van Beuningen, em Roterdã, Holanda.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. O que é dispositivo?. Outra travessia, Florianópolis, n. 5, p. 9-16, jun./dez. 2005.

Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/viewFile/12576/11743>>. Acesso em: 07 jan. 2020.

BELTING, Hans. A história da arte no novo museu: a busca por uma fisionomia própria. In:_____. O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 173-198.

CRIMP, Douglas. On the museum’s ruins. October, Nova York, v. 13, p. 41-57, 1980. Disponível em: <https://www.academia.edu/5724947/On_the_Museums_Ruins> Acesso em: 03 jan. 2020.

_____. Sobre as ruínas do museu. In:_____. Sobre as ruínas do museu. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015. p. 41-74.

DANTO, Arthur. A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. The historical museum of monochrome art. In:_____. After the end of art: contemporary art and the pale of history. Princeton: Princeton University Press, 2014. p. 153-174.

FOUCAULT, Michel. A arqueologia do saber. 7.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. Sobre a história da sexualidade. In:_____. Microfísica do poder. Rio de Janeiro: Graal, 2000. p. 243 – 271.



BEATRIZ PIMENTA

Bandeiras 2018/19/20...

instalação, TVs 24" e fita preta

Bandeiras apresenta duas videoperformances realizadas em 2018, na cidade do Porto. Na primeira, uma bandeira é criada pela artista, que a veste como capa e sai para assistir ao jogo BrasilxBélgica, na Avenida dos Aliados, quando a seleção brasileira é desclassificada da copa do mundo de futebol. Na segunda, com o negativo desta bandeira, a balança em portais, igrejas e muralhas da cidade. As bandeiras, criadas a partir de fotos das grades da primeira cadeia do Porto, remetem à exclusão social iniciada com a modernidade pelo modo de produção industrial, à migração das áreas rurais para os centros urbanos, ao crescimento populacional, à desigualdade social brasileira engendrada por diferentes processos de colonização de origem europeia.



CARINE CAZ

Moça de Família

Pixo sobre porcelana

Moça de Família é uma série de pratos de porcelana pichados. O trabalho coloca na mesa o questionamento sobre o uso de adjetivos “respeitosos” empregados às mulheres, como: prendada, comportada e delicada. São atributos que classificam e afirmam as hierarquias moldadas pelo patriarcado.





JESSICA KLOOSTERMAN

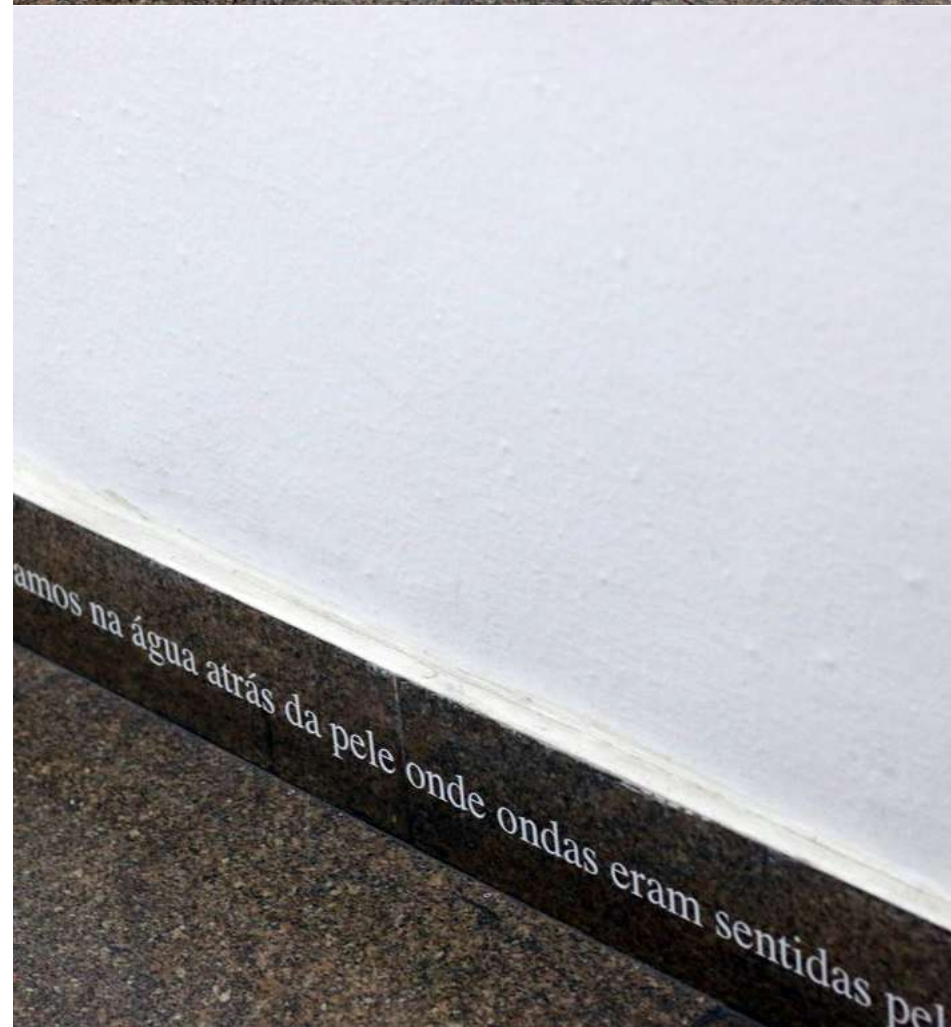
Nota de rodapé

texto adesivado, 9 m



Nota de rodapé é um texto poético que faz uma reflexão sobre fluxos e controles. Ao ocupar o corredor do setor histórico do museu, dialoga com a linha do tempo e leva o espectador a movimentar o corpo, deslocando-se, ao mesmo tempo em que realiza a leitura da obra.

A História se agita, é fluxo incessante com poder de estranheza: escorre pela perna, desce para as entranhas da terra, perde-se entre os grãos de areia, até virar maior e mais salgada na água do mar, pode agora ir e vir, molhar todos os pés, virar espuma e a noite ser água densa. Sempre a fim de compreender sua sedimentação e movimentação, pelos momentos de abertura em sua fenda, porque é no que se agita e treme o lugar de encontro do que deve ser visto, indício do que retorna incessantemente, molha nossos pés, salga nosso corpo, suor que investe nossa pele de memórias de outrora. Reminiscência de quando ainda nos agitávamos na água atrás da pele onde ondas eram sentidas pelo caminhar dos passos maternos. Todas as épocas se misturam agora!





LUCAS ALBERTO

Exercício para desmanchar o espaço
 Instalação, dimensões variáveis

O trabalho utiliza as cartas de dois baralhos clássicos, simulando o final de uma partida após a qual as cartas permaneceram intocadas, porém se deterioraram com o tempo. A composição sobre a mesa denuncia o resultado e todo o desenrolar do jogo. O artista acredita que “evidenciar uma partida de cartas em decomposição é poder observar uma ordem simbólica, uma regra para certa estruturação de um espaço, em decomposição, toda uma estrutura de agenciamento do real em estado de desfazimento. Sublinha-se o caráter sujo das antigas regras do jogo que permanecem e assombram instituições e construções relacionadas ao campo do poder político brasileiro”.





MIRAMAR

Você se encontra aqui e agora
adesivo em suporte de madeira
45 x 35 x 95 cm

A obra é livremente inspirada no mapa do entorno do Museu do Ingá, área com relatos de assaltos e de outras situações de violência, como assédio e perseguição. As ruas são renomeadas e as seguintes questões são postas pela artista: “a quem interessa a falta de segurança em ruas de grande interesse histórico para a memória fluminense? Quem são aqueles que ainda se encontram em um museu que atua como centro de estudo, de preservação e de divulgação da memória política e artística do antigo Estado do Rio de Janeiro e de sua então capital, a cidade de Niterói, num momento político de desinformação e compartilhamento de fake news? Quão perdidos estamos e nos desencontramos em meio a tudo isso?”





RODRIGO PINHEIRO

Incólume (posso sumir no meio da noite)
lustre e defeito

O trabalho *Incólume (posso sumir no meio da noite)* consiste em deixar coexistir no espaço situação decorrente de uma operatividade do lustre (Salão Dourado) que não devia acontecer, interrompendo seu propositado funcionamento ao apresentar-se intermitente, por vezes, piscante; como se, de uma hora para outra, aquele ponto da sala tivesse cedido a comportamento defeitivo que nunca veio a ser sanado - talvez se recuse, talvez não possa. Se não falha irrompida no circuito elétrico, quem sabe, ocasionalmente apagassem-se as lâmpadas ante a aproximação de alguém, possível manifestação agourenta. Engasgo espaço-temporal irradiando dali; os piscos que nos apagam os ínfimos instantes, intermináveis noites. De todo modo, aparição desconcertante.



THIAGO SARAIVA

Silêncio também é palavra, e pode ser bastante eloquente
instalação, fios de cabelo em diferentes peças do acervo

Silêncio também é palavra, e pode ser bastante eloquente utiliza o estranhamento e desconforto que fios de cabelo quando fora da cabeça geram na maioria das pessoas. A partir da presença aplicada a peças do acervo do Museu do Ingá, gera-se a abjeção que associa-se a valores de discurso sobre os objetos. Dentre os quais as funções de uso foram radicalmente extintas para fins de preservação do patrimônio.



